

0 7 2 4 9 1 3 - /

На правах рукописи

Аюпов Салават Мидхатович

**ЭВОЛЮЦИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО РОМАНА 1856-1862 гг.:
СООТНОШЕНИЕ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО
И КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКОГО**

Специальность 10.01.01. – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань 2001

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000307064

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы
Казанского государственного университета.

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Республики Татарстан и Российской Федерации
Ю.Г. Нигматуллина (Казань)

Официальные оппоненты:

Доктор филологических наук, профессор В.М. Головкин (г. Ставрополь)

Доктор филологических наук, профессор И.В. Карташова (г. Тверь)

Доктор филологических наук, профессор А.М. Саяпова (г. Казань)

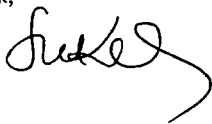
Ведущая организация: Казанская государственная академия культуры и искусств

Защита состоится «14» декабря 2001 г. в 12³⁰ часов на заседании
диссертационного Совета Д.212.081.14. по присуждению ученой степени
доктора филологических наук в Казанском государственном университете по
адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18, корп. 2, ауд. 1013.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке
им. Н.И. Лобачевского Казанского государственного университета.

Автореферат разослан «12» ноября 2001 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
доцент



М. А. Козырева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящее время в литературоведении обострился интерес к «странному Тургеневу»: появились работы, посвященные «ночной», загадочной стороне личности и творчества писателя (В. Н. Топоров, Х. Э. Суньига, С. С. Сандомирский, Б. И. Берман и др.). Кинорежиссер С. А. Соловьев написал сценарий для фильма с характерным названием «Иван Тургенев. Метафизика любви: Размышления на полях» (1995).

Ныне в тургеноведении на первый план выходит та сфера творчества писателя, которая осознавалась еще дореволюционной критикой, но в впоследствии заняла второстепенное место в изучении его наследия.

Вместе с тем само «иррациональное поле» тургеньевского творчества изучено крайне неравномерно. В этом аспекте основательно исследованы произведения писателя 1850-х годов о «трагическом значении» любви, его «странные», «таинственные» повести 1860-1870-х годов, цикл «Стихотворения в прозе» (1882), а также: «Вешние воды» (1872), «Клара Милич (После смерти)» (1882), роман «Дым» (1867); должное внимание уделено и стихотворениям писателя.

Гораздо менее прокомментировано и освоено метафизическое поле «классического тургеньевского романа» (Л. В. Пумпянский), хотя и здесь существуют работы, посвященные преимущественно философскому аспекту этих произведений.

При всех достижениях в изучении метафизики классического тургеньевского романа в стороне осталась проблема *художественного, эстетического* развития его субстанциональной подосновы, то есть ее поступательного движения *внутри* вышеозначенного изобразительного ряда. При этом, разумеется, сам онтологический пласт романов писателя нельзя отделить от их эмпирической, реалистической плоти: оба начала существуют переплетенными, погруженными друг в друга. В силу этого *объектом* нашего исследования в этих романах становится диалектическая пара «метафизическое – конкретно-историческое» в ее эволюционном аспекте, от романа к роману.

Актуальность настоящей работы, таким образом, обусловлена, как усилившимся в целом интересом к метафизике тургеньевского творчества, так и с отсутствием работ, посвященных изучению философского потенциала тургеньевских романов в их внутренней, *эволюционно-эстетической преемственности*.

Цель настоящей диссертации вытекает из понимания актуальности темы и сводится к тому, чтобы проследить «сквозное» развитие амбивалентной пары «вечное и преходящее» от первого тургеньевского романа к заключительному в данном литературном ряду.

В этой связи необходимо было решить несколько *задач*:

– изучить *специфику соотношения* «вечного» и «преходящего» материала в *каждом* романе;

– выявить *стилевые переходы* этих двух начал от одного романа к другому; при этом выяснить преемственность метафизических связей между ними;

– выяснить *роль тургеневского пейзажа* в романах как обязательного структурного элемента их метафизической подосновы;

– охарактеризовать *итоговое, суммарное состояние* оппозиции «вечное – преходящее» в заключительном звене этого романного ряда – в «Отцах и детях»;

– определить *общую логику* развития художественного мира романов в аспекте двуплановости от «Рудина» к «Отцам и детям»;

– продолжить усилия своих предшественников (В. М. Марковича, О.Н. Осмоловского) в изучении *приемов и способов* сопряжения «вечного» и «преходящего» в романах писателя, увязывая при этом двуплановый элемент-образ с художественным целым; в связи с этим обратить внимание на *реминисценции* как на условие создания искомой двуплановости.

Научная новизна диссертации:

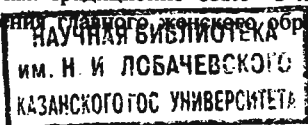
1. Впервые прослеживается собственно *художественная эволюция* метафизического ядра классических тургеневских романов, то есть эволюция, мотивированная внутренней логикой развития литературной системы; все четыре романа представлены как саморазвивающееся, поступательное, единое идейно-эстетическое пространство; сама же эта эволюция выявляется в ходе комплексного анализа этих произведений, который включает в себя методику лингвостилевого изучения художественного текста, *впервые* использованную на материале романов Тургенева в качестве *основного* инструмента исследования.

2. Новым в работе являются предложенные нами *интерпретации* метафизического содержания каждого из тургеневских романов, сконцентрированного вокруг главных образов. При этом в процессе анализа заключительного романного звена – «Отцов и детей» – были обнаружены *мифопоэтические элементы*, органически вошедшие в его повествовательную ткань и по-новому осветившие известные образы.

3. Также новым является включение романов Тургенева в *широкий контекст русской литературы XVIII-XIX веков* благодаря выявленным в ходе их интертекстуального анализа (также здесь впервые системно использованного) многочисленным реминисценциям из русской прозы и, прежде всего, из русской поэзии того времени.

4. Новизна работы связана и с уточнением понятия «классический тургеневский роман» (Л. В. Пумпянский), который при устойчивости и повторяемости своих основных компонентов одновременно является и самодвижущейся, обновляющейся, углубляющейся художественной системой, достижения которой итожатся в романе «Отцы и дети».

5. Новым оказывается и анализ этого тургеневского романа не с позиций главного героя, как традиционно было в литературоведении, а, прежде всего, с точки зрения *главного женского образа*, воплощающего в



себе бытийные, онтологические реалии тургеневского творчества – природу, любовь, смерть.

Теоретической основой нашей работы являются труды известных российских ученых – В. В. Виноградова, А. В. Чичерина, Г. А. Гуковского, А. П. Скафтымова, Ю. Н. Тынянова, А. А. Жолковского.

Под литературной эволюцией мы подразумеваем «изменение соотношения членов системы, то есть изменение функций и формальных элементов», при таком условии «эволюция оказывается «сменой» систем»¹.

Методы исследования: интертекстуальный, комплексный анализ художественного текста на стыке лингвистики и поэтики, сравнительно-типологический².

Практическая ценность монографии заключается в том, что ее положения, оценки, наблюдения, выводы могут быть использованы при создании специальных работ по творчеству Тургенева, обобщающих исследований по поэтике русского романа XIX века, при изучении проблем анализа литературного произведения, а также в лекционных вузовских курсах по истории русской литературы XIX века.

Апробация работы: основные положения диссертации изложены в монографии, учебных пособиях, статьях, а также в выступлениях на конференциях – международных (Казань, 1995, 1997; Москва, 1997; Уфа, 1998; Санкт-Петербург – Орел, 1998; Тверь, 1998; Буживаль (Франция), 1999), всероссийских – (Сыктывкар, 1994, Саратов-Сыктывкар, 1996), межвузовских – (Сыктывкар, 1993;), а также республиканских – (Сыктывкар, 1995; Уфа, 1997, 1999); часть статей опубликована за границей (Париж, Будапешт; Сосновец – Польша, в печати). Общий объем опубликованных по теме диссертации работ – свыше 25 п. л. Материал диссертации использовался в общих курсах по истории русской литературы 1840-1860-х годов, в спецкурсе «Проблемы поэтики Тургенева-романиста», в спецсеминаре «Проблемы анализа литературного произведения», которые читались, как в различных вузах, так и учителям-словесникам на курсах повышения квалификации.

Структура диссертации определяется общей концепцией исследования, анализирующего художественную эволюцию историко-метафизического потенциала тургеневских романов. В связи с этим и происходит структурирование материала, состоящего из введения, четырех глав, примечаний и списка литературы.

¹ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Его же. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 575.

² История и принципы этих методов анализа литературного произведения системно изложены в работе: Лушников Г.И. Интертекстуальность художественного произведения. – Кемерово: Изд-во Кем ГУ, 1996. – 82 с.

Основное содержание работы

Во *Введении* обосновывается выбор темы, ее актуальность, формулируется *цель* исследования, определяются *задачи*, требующие своего разрешения. Констатируется неравномерность изучения художественной онтологии в творчестве писателя, которая возникла еще при жизни писателя (Н. Н. Страхов), однако в оценке самих романов 1856-1862 гг. долгое время превалировала общественно-историческая трактовка над их бытийным восприятием. Лишь на рубеже XIX-XX веков вновь возобладал интерес к трансцендентальному Тургеневу вообще и к его романам в частности, отраженный преимущественно в символистской критике (С.А. Андреевский, Ю. И. Айхенвальд, И. Ф. Анненский, К. Д. Бальмонт, Д. С. Мережковский и др.). Вместе с тем собственно анализ поэтики романов с этой точки зрения отсутствовал и сводился к философским суждениям и формулировкам идеалистической направленности без «подключения» текста.

В работах 1920-х годов появились попытки аналитического описания тургеневского творчества и его романов в аспекте «вечного – временного».

Так, М. А. Петровский статье «Таинственное у Тургенева» утверждал: «...Тургенев в окружающей его жизни усматривает две сферы бытия, две стихии: одну – стройную, логически ясную ... другую – иррациональную...», которую составляют три «таинственных» субъекта: любовь, смерть, судьба»¹.

Гораздо позже, в 1960-ые и последующие годы, появились работы, стремящиеся обосновать мировоззренческую концепцию тургеневских романов, исходя из их текста. Вехой такого подхода к романам писателя 1856-1862 гг. стали работы Г. Б. Курляндской, Г. А. Бялого, А. И. Батюто и ряда других известных ученых. Среди них особое место занимают многочисленные труды одного из лидеров современного тургеневедения Г. Б. Курляндской, в которых рассмотрены способы включения универсального начала в характеристику первоэпических героев писателя. Так, полагает исследователь, механизм сопряжения эмпирического и метафизического в повествовании тургеневских романов заключен «в самом способе изображения человека: ведущие герои ... писателя выступали сразу в двух измерениях – социально-историческом и общечеловеческом»².

В целом концепция «Человека и Природы» Г. Б. Курляндской обнажает глубинные творческие принципы художественного мира И. С. Тургенева. Многие ее положения получили развитие в работах современных тургеневедов. В настоящем труде мы также опираемся на ее принципиальные суждения о творческой манере и мировоззрении И. С. Тургенева.

К работам последних десятилетий (кроме вышеуказанных), в той или иной мере касающимся вопросов художественной онтологии писателя,

¹ Петровский М. А. Таинственное у Тургенева // Творчество И. С. Тургенева. Сб. ст. / Под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. – М., 1920. – С. 73, С. 83.

² Курляндская Г. Б. Принципы создания образа-персонажа // Спасский вестник. – 1997. – № 4. – С. 98.

относятся исследования И. В. Карташовой, Ю.В. Манна, В. А. Недзвецкого, В. М. Головки, В. С. Краснокутского, О. М. Яворской, Ю. В. Удерецкого, Ю. М. Лотмана, А. Н. Иезуитова, О. Н. Осмоловского, а также книги и статьи западных ученых: М. Ледковски, Е. Каган-Канс, Ж. Зельдхейн-Деак, В. Щукина, Луи Аллена, Джейн Колстоу и др. Многие из этих работ вошли в юбилейные сборники, посвященные 175-летию и 180-летию со дня рождения И. С. Тургенева.

Достижения тургеноведения 1960-1990-х годов в области изучения эмпирического и универсального изложены в обзорных статьях Е. В. Тюховой «Конкретно-историческое и универсальное в творчестве Тургенева: итоги изучения» (1991) и Г. Б. Курляндской «Монографии о Тургеневе последнего десятилетия» (2000). В них прослеживается движение научной мысли от констатации двоемирия (злободневного и вечного) в произведениях Тургенева к изучению *механизма соединения этих двух планов в сфере поэтики его романов*.

Подход к романам Тургенева с позиций онтологических, бытийных получил свое развитие в исследовании петербургского ученого В. М. Марковича «Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы)» (1982), вобравшем в себя итоги предыдущих работ, посвященных философской проблематике тургеньевских романов. В его труде впервые был обнажен *на уровне поэтики сам механизм соединения вечного и исторического*¹. Такой принцип «извлечения» метафизического вещества из самого художественного мира романов позволил не прибегать к их сопоставлению с философско-эстетическими, литературно-критическими произведениями античной и современной писателю эпохи.

Между тем развитие вечного и преходящего *внутри* художественной системы романов Тургенева 1856-1862 гг. осталась за кругом научных интересов данного автора.

В целом же литературоведы, писавшие «о метафизическом» слое тургеньевского творчества, в силу своих исследовательских задач не обращались к изучению *эволюции* «конкретно-исторического и вечного» в самих романах писателя, статически (а не динамически) соотнося эти два плана между собой в их художественном мире.

В настоящее время монография В. М. Марковича – последняя из фундаментальных научных работ, системно исследующих метафизику классического тургеньевского романа в недрах его самого. Опираясь на ее положения и учитывая современные труды, в той или иной степени исследующие «социальное – универсальное» в творчестве Тургенева, а также работы, в центре которых находится феномен «странного», загадочного Тургенева, мы прослеживаем эволюционное, сквозное развитие диалектической пары «преходящее – вечное» на материале его романов 1856-1862 гг.

¹ Тюхова Е.В. Конкретно-историческое и универсальное в творчестве Тургенева // И.С. Тургенев. мировоззрение и творчество, проблемы изучения. – Орел, 1991. – С. 141.

В первой главе «Формирование оппозиции «конкретно-историческое – метафизическое» в романе «Рудин»» исследуется механизм становления указанной оппозиции в образе героя, стремление писателя дать полнокровный, сотканный из противоречий, живой портрет своего героя. С этой целью привлекается творческая история произведения.

В ходе ее изучения выяснилось, что доработка писателем образа героя в августе-декабре 1855 года шла в двух направлениях: историческом и бытийном. В результате чего герой романа оказался, с одной стороны, прикрепленным к определенной исторической реалии русской жизни 1830-х годов (философский кружок Покорского-Станкевича), с другой – обращен к трансцендентальным началам (монолог героя о человеке как об «орудии высших сил»).

Тем же принципом «двойного освещения» героя, при котором частное сочетается со всеобщим, объясняется и прибавление к XII главе ее концовки, а затем эпилога к роману, а позже (1860 г.) и финала.

Сам характер этих «пристроек» свидетельствовал о стремлении автора в ходе работы над романом к равновесию универсального и социально-исторического в обрисовке Рудина. Эти стилевые расширения образа героя наглядно обнажают механизм его построения, его компоновку: *одна ипостась Рудина обращена к историческим, социальным, бытовым реалиям русской жизни, другая – соотносит его с миром трансцендентального и универсального.*

Вместе с тем внесенные автором *добавления*, определившие двуплановость Рудина, внесли резкий диссонанс в *этико-психологический портрет* героя, породив в этом смысле образ крайне противоречивый, неоднозначный и сложный.

Психологические контрасты, несоответствия в характере героя выявляются при столкновении, с одной стороны, метафизического, философско-поэтического, а с другой – бытового, частного планов, задействованных в его изображении.

Особенно ярко разрыв между высокими, прекрасными качествами личности Рудина, с одной стороны, и мелкими, недостойными, с другой, проявляется в любви. Рудин превосходно рассуждает о трагической и метафизической сущности любви, о ее таинственной, странной природе, но оказывается слабым, нерешительным, когда его собственная любовь к Наталье из области метафизических разговоров переходит в бытовую плоскость, начинает обрастать деталями, оборачивается конкретной ситуацией (вмешательство Пандалевского, матери Наташи, свидание в беседке, у Авдюхина пруда и т.п.). В ежедневном, «прозаическом», бытовом общении герой часто безволен, болезненно самолюбив, тщеславен, нерешителен, а то и труслив, и не соответствует своим же высоким и благородным представлениям о человеке («быть орудием высших сил»). Этот разрыв характера героя на противоположные качества особенно

ощутимо дает о себе знать в сюжетной части романа, во время его пребывания в имении Ласунской.

Отмеченная еще современниками писателя и исследователями диспропорция качеств героя, его психологические противоречия ярко проявляются, прежде всего, при сопоставлении сфер философско-поэтического (универсального, метафизического) и эмпирического, житейского существования героя. Это мы наблюдаем и в событийной части романа и в его эпилоге.

Между тем оппозиция «эмпирическое – метафизическое» получает свое обоснование не только во внутреннем мире героя, в его психологии, но она включает в себя и окружающий его мир.

Разрыв «эмпирического – метафизического» в самом герое, дополняется в романе противоречием другого рода – между героем и «вышними силами» жизни, Судьбой, противоречием, которое нарастает в повествовании и отчетливо обнаруживается в заключительных главах и в эпилоге романа.

В результате чего поведение Рудина в романе получает двойную мотивировку: и психологическую, и провиденциальную (реализованную, например, в сцене у Авдюхина пруда). Тот же принцип двойной мотивировки в объяснении житейских неудач героя мы наблюдаем и в эпилоге. С одной стороны, причина всех бед и провалов в нем самом, в противоречиях его «я», а с другой – в беспощадной Судьбе, в провиденциальной логике, в причинах потусторонних, внешних, независимых от героя.

Итогом всех этих противоречий является страшная усталость героя *от жизни, от своего существования*, усталость, которая со всей очевидностью, в форме исповеди проступает в эпилоге. Герой устал от самого себя, от своего «высшего назначения», которым его пытается утешить Лежнев. Душевное состояние героя в эпилоге тяжелое, безысходное. Он дважды пленник в этом мире: во-первых, своего дисгармонического характера и, во-вторых, немилосердной к нему Судьбы.

Не случайно, на исходе речи Рудина, обращенной к Лежневу, возникает идея смерти, естественная в его настоящем нравственном состоянии: «Смерть, брат, должна примирить наконец...» (V. 319), а роман заканчивается сценой парижской гибели Рудина. *Добровольная смерть* далеко еще не старого человека – закономерный итог, бесконечно усталого от жизни, точнее, от своей несчастной Судьбы и от себя самого человека.

Финал романа сохраняет принцип двойного освещения Рудина, как в плане его внешнего изображения (парижские баррикады 1848 года и мотив Судьбы), так и психологического – надломленность, усталость от жизни и, как следствие, всего этого – жажда смерти – последняя метафизическая искорка героя, в котором живет устремленность к высшему плану человеческого существования.

Традиционно в Рудине видят только пропагандиста высоких и прекрасных ценностей, полагая, что он остается таким же энтузиастом в эпилоге и финале. Однако концовка романа скорее свидетельствует о *разочаровании* героя в своем поприще, чем о желании его продолжить. В заключение романа мы видим несчастного человека, страдающего от своей Судьбы, от самого себя, думающего о смерти и желающего ее.

Трагизм Рудина и в *неразрешимых противоречиях* его существования, и в *самом способе выхода* из этих противоречий, из того жизненного тупика, в котором он оказался. В первом романе мы наблюдаем *абсолютный* разрыв вечного и временного в изображении главного героя.

Соотношение «социально-исторического» и «метафизического» претерпит существенное изменение в структуре следующего романа.

В «Дворянском гнезде» (1859) писатель создаст характер нравственно цельный, духовно стройный (в отличие от Рудина), с честью выдержавший жестокий, несумолимый удар Судьбы и испытание всесильным, всесокрушающим временем.

Во второй главе «Человек и судьба в романе «Дворянское гнездо» (равновесие противоположностей)» заявленная в «Рудине» (особенно в его эпилоге и финале) оппозиция «метафизическое – историческое» получает свое дальнейшее развитие в образном поле главного героя – Лаврецкого. В начале романа его нравственное состояние во многом напоминает рудинское в эпилоге: жить ему тоже тяжело (измена жены). Вместе с тем в отличие от героя-пропагандиста Лаврецкий проходит *духовный путь* через любовь к Лизе, внутренне очищаясь и преображаясь. Этот ключевой сюжет произведения (выпрямление души героя) обоснован композиционно: обе предыстории (Лаврецкого и Лизы) обрамляют поэму любви, пейзажи осеняют ее, музыка Лемма отражает и углубляет ее.

Любовь к Лизе приобщает Лаврецкого к переживаниям высшего, бытийного ряда: к мыслям о «чистых звездах», к тайной поэзии расцветающей природы, к вдохновенной и мистической музыке Лемма, льющейся, кажется, с неба, а в финале – к «невыразимому», то есть к чувству сугубо идеального порядка.

Сам процесс духовного озарения героя на пути любви является одновременно совмещением в его душе эмпирического и метафизического, единичного и множественного, частного и универсального. В результате во внутреннем мире героя, в его *психологической плоскости* возникает *синтез* тех противоположных начал, которые были разорваны в личности Рудина. В XXXIV главе, слушая музыку Лемма, Лаврецкий переживает вдохновенное всеобъемлющее чувство, вбирая в себя весь ночной космос, ощущая в себе великую гармонию мира, свое единство с ним.

В этом романе, как и в первом, герой проходит испытание «высшими силами» жизни, которые выявляются в тексте благодаря имманентному и интертекстуальному анализу, последний обнажают в повествовании

«Дворянского гнезда» реминисценции из повести Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена», полной роковых тайн и загадок. Высший план бытия представлен в произведении и эпизодическим образом Беленицыной, которая в повествовании XXVIII главы сближается автором с женой героя. В романном контексте образ Беленицыной символизирует драматическую развязку прекрасной любви; любовь героев еще не достигла кульминации, а ее развязка уже предопределена. Всезнающая, всевидящая Судьба предстает в облике Беленицыной, которая является своеобразной предтечей Варвары Павловны.

Судьба в лице последней, казалось бы, наносит разрушительный и окончательный удар по обретенной им внутренней гармонии. Однако и здесь, в драматической для Лаврецкого ситуации, Лиза, как и прежде, становится для него моральным ориентиром, нравственной опорой, источником духовной твердости и стойкости. Тот синтез универсального и частного, который сложился в душе героя на пути любви, не разрушился несчастьем, не рухнул, но сохранился в его личности навсегда благодаря жертвенному и однозначному, ясному поведению Лизы. Высокий синтез небесного и земного в душе Лаврецкого обернулся в эпилоге воспоминаниями, стал критерием нравственной жизни героя на всю оставшуюся жизнь.

В эпилоге, спустя восемь лет, мы видим, что «фокусом души» одинокого стареющего Лаврецкого по-прежнему являются его воспоминания о Лизе, о любви к ней, о той ночной мелодии, когда его индивидуальные чувства отразили в себе всеобщее и универсальное содержание.

Выразителем всеобщих, универсальных чувств Лаврецкого является в эпилоге «живая грусть», которую автор поэтизирует и которой придает философское звучание.

Эта «живая», «бессмертная» грусть в конце эпилога сочетается не только с личными, но и с социально-историческими и религиозными чувствами героя. Она пронизывает весь его мировоззренческий строй.

В финале чувства героя, переживания одного человека, связанные с прошлой любовью к Лизе, приобретают статус «невыразимого», тем самым конкретное вновь сливается со всеобщим, материальное «дорастает» до идеального и *исчезает* в нем. Первостепенную роль в оформлении второго плана в образе Лаврецкого играют многочисленные реминисценции, включенные в повествование о герое.

Эта область идеального и вневременного в концовке романа формируется поэтической реминисценцией, вошедшей (в преображенном виде) в состав финальной авторской сентенции. Фраза «Есть такие мгновения в жизни, такие чувства ...» (VI. 158) восходит к начальным стихам Ф.И. Тютчева «Так, в жизни есть мгновения – / Их трудно передать, / Они самозабвения / Земного благодать»¹.

¹ Тютчев Ф. И. Лирика. М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 160.

Действительно, в эти «мгновения» герои и автор в «самозабвенном земном» испытывают «благодать» «невыразимого» в своих душах, целиком погружаясь в область трансцендентального и сокровенного. Именно в этот момент психологической жизни его героев, достигающей кульминации, автор останавливает свое повествование: «На них можно указать – и пройти мимо» (VI. 158).

Сама же *финальная* реминисценция из Тютчева соотносится с другой (из стихотворения В.А. Жуковского «Умиравший лебедь»), *открывающей* роман. Вместе они образуют волшебное лирическое кольцо, охватывающее светлый и пленительный мир «Дворянского гнезда». От меланхолического настроения к «невыразимому» – такова амплитуда авторского чувства в этом романе.

В «Дворянском гнезде» исследуемая оппозиция «временного и вечного» впервые в тургеневском романе обретает диалектическое единство *в нравственном мире героя, в его душе* – таков результат эволюции художественной системы «Дворянского гнезда» в избранном аспекте анализа.

В сравнении с «Рудиным» в «Дворянском гнезде» преодолевается абсолютная разьединенность составляющих исследуемой оппозиции, характерная для первого романа, для образа Рудина.

Результатом соединения эмпирического и метафизического в этической плоскости является в эпилоге стройная, ясная личность, в которой нет раздвоения, нет разрыва (в сравнении с Рудиным) между высокими, поэтическими и низкими, частными сферами жизни. В эпилоге Лаврецкий изображен как гармоничная и цельная личность и в сфере любви (верность Лизе), и в сфере быта, в своей помещичьей деятельности, в крестьянском труде: «... он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил быт своих крестьян» (VI. 157). В эпилоге о нем также сказано, что «он остался порядочным человеком *до конца*» (Там же).

Само холостяцкое одиночество Лаврецкого есть выражение все той же нравственной цельности личности, оставшейся верной чувствам и настроениям, которые владели ею восемь лет назад.

Сравнение «Рудина» и «Дворянского гнезда» *в избранном аспекте* уже позволяет сделать вывод о *логике движения, о специфике эволюции* художественного мира тургеневского романа. Суть этой логики заключается в *стремлении указанных начал* (конкретно-исторического и метафизического) *слиться* в одном образном пространстве, в рамках единого целого. Во втором романе это происходит в нравственном мире героя, в образе Лаврецкого. В результате чего формируется духовно цельная, стройная личность, способная выдержать жестокие удары судьбы и испытание всесильным временем, не разочароваться, не впасть в уныние, в «тихую скорбь», как Рудин и т.п. (V. 311); личность, выбравшая

одинокость в память любви к Лизе, подарившей ему ощущение великой гармонии жизни, синтез индивидуально-живого и вселенского, всеобщего в форме музыкально-поэтических переживаний. Этой высшей гармонии навсегда остался верен Лаврецкий и до конца дней своих сохранит ее в себе.

В целом ситуация «невыразимого» в финале «Дворянского гнезда» подчеркивала исчерпанность такого духовно-эстетического, психологического сюжета, его абсолютную завершенность, ибо представила внутренний мир человека его в идеальном, вершинном, метафизическом содержании. Дальше в этом художественно-стилевом направлении двигаться было уже нельзя, необходимо было искать иные изобразительные пути.

Поэтому естественно, что в своем новом романе «Накануне» (1860) Тургенев должен был обратиться к герою иного, противоположного, общественного склада, к «сознательно-геронческой натуре, чтобы дело двинулось вперед», о чем автор писал в известном письме, адресованном К. С. Аксакову еще до выхода «Накануне» (VI. 438). Таким образом, не только социально-политическая ситуация в стране (предреформенное состояние России), но сама художественная логика романного развития писателя диктовала ему соответствующий пафос следующего романа, определяла его. Основной тенденцией изображения нового героя должно было стать его опрошение, лишение возвышенно-поэтического ореола, характерного для описания Лаврецкого, одним словом, депозитизация, прозаизация. Одновременно это должно было привести к существенной перестройке характера нового героя, в котором метафизические свойства и черты почти не ощущаются.

Вместе с тем анализ «Дворянского гнезда» в избранном аспекте выявил на фоне предыдущего романа существенное изменение роли героини в системе тургеневского романа.

Если для Натальи сам Рудин является высоким духовным ориентиром (до свидания у Авдوخина пруда), то во втором романе мы наблюдаем обратную ситуацию: восхождение Лаврецкого к «невыразимому» невозможно без героини, без Лизы.

После отъезда из имения Ласунской Рудин продолжает свои бесконечные скитания, а Наталья входит в свою «обычную колею», в итоге отдавая руку обыкновенному, но верному Волынцеву. Напротив, с драматическим исходом любви Лаврецкого к Лизе, по существу, сразу же заканчивается, закругляется и повествование о нем; а в эпилоге мы видим героя, всецело погруженного в дорогое прошлое, живущего воспоминаниями о Лизе и в финале посещающего ее. В силу этой неразрывности героев «Дворянского гнезда», их повествовательного параллелизма, постоянного стиливого соотношения можно констатировать идейно-художественное равенство между ними в отличие от «Рудина», где превосходство героя над героиней в структуре целого очевидно.

Лиза и Лаврецкий представляют в романе диалектическую пару, нерасторжимое целое: именно благодаря любви Лаврецкого к Лизе раскрывается высокий духовно-эстетический потенциал, выявляется скрытая, затаившаяся в себе красота этой женской души.

Вышесказанное выявляет тенденцию усиления роли героини в тургеневском романе от «Рудина» к «Дворянскому гнезду». Эта тенденция сказывается и в том, что Лиза (в отличие от Натальи) в определенной степени сочетается в романе с планом трансцендентного, метафизического. Причем, не только, так сказать, в ритуальном, типическом смысле (молитвы, посты и другие культовые обязанности, которые героиня исполняет ревностно, с глубоким чувством). Кроме этого, она наделена в романе предчувствием надвигающегося «наказания», ощущением потусторонних сил, грозящих героям бедой. Она обладает чувством сверхъестественного, метафизического (VI. 105).

Такое чувство совершенно отсутствует в изображении Натальи Ласунской, описанной сугубо эмпирически, без всякой онтологической окраски.

Однако в «Дворянском гнезде» мотив сверхчувственного находится на периферии образа Лизы, он локализован в повествовании, появляясь в нем мельком, всего два раза. В фокусе образа Лизы – поведение и жизнь, определяемая нормами христианского вероучения.

Эти взаимосвязанные тенденции – усиление сюжетной роли героини и ее метафизического потенциала в тургеневском романе – получают свое развитие в «Накануне», в образе Елены.

Параллельно будет происходить и эволюция героя (которая ощутима уже во втором романе в сравнении с первым) в направлении убывания метафизических черт в его характере.

В Лаврецком, в отличие от Рудина, метафизические переживания («бессмертная грусть», «невыразимое» и др.) возникают *вместе* с любовью к религиозно настроенной девушке и неотделимы от чувств к ней. Для пробуждения возвышенно-небесных настроений Лаврецкому необходима Лиза, его метафизика питается ею и без нее невозможна; в то время как Рудину философско-трансцендентальное мировидение присуще *изначально, живет в нем всегда и ни от чего не зависит*. В этом смысле он самодостаточен.

Итак, в Лаврецком метафизическое подразумевает условие для своего существования, в Рудине же оно – безусловно, абсолютно, самостоятельно.

Такое сопоставление героев позволяет сделать вывод об убывании метафизического потенциала в главном герое от первого ко второму роману.

В третьей главе «На пути к всеобъемлющему синтезу («преходящее – вечное» в романе «Накануне»)» анализируется роман, в котором оппозиция «конкретно-историческое – метафизическое» получает свое дальнейшее развитие. Но теперь эта оппозиция включена в стилевое поле

главной героини, а не героя, как это было в предыдущих романах: в этом сказываются повествовательные тенденции, наметившиеся в предыдущем романе.

Доминирующее положение Елены связано с ее ведущей ролью и в сюжетно-событийном плане, и особенно в философской проблематике романа.

Если в предыдущем романе идея духовного пути героя была ключевой, важнейшей, то в «Накануне» она отсутствует: герои – Елена и Инсаров (последний без метафизической окраски) – входят в роман цельными и крепкими характерами.

Такому восприятию героев подчинено расположение их предыстории в романе.

В отличие от предыстории Лаврецкого и Лизы, романские биографии Елены и Инсарова (последняя рассказана Елене Берсеньевым) расположены рядом (соответственно в VI и X главах), еще до их личного знакомства. В «Дворянском гнезде» предыстории героев разделены большим повествовательным пространством, на просторах которого изложена история светлой романтической любви Лаврецкого и Лизы, обнажающая духовную эволюцию героя в романе. Наоборот, в «Накануне» предыстории героев расположены близко друг от друга. Такой расстановкой предыстории в «Накануне» автор подчеркнул, что собственно *идея пути, или духовная эволюция* героя (героев) посредством любви в этом романе, как это было в предыдущем, не будет иметь места.

Не случайно любовь Елены и Инсарова уже в XVIII главе (в романе XXXV глав) обретает вид своеобразного духовного братства, и все личные вопросы между ними разрешаются здесь же. Вместе с тем в «Дворянском гнезде» только в XXXIV главе происходит решающее объяснение Лаврецкого и Лизы.

В характеристике Елены (VI глава) метафизические черты и свойства *изначально сопряжены, сращены* с ее бытовыми чертами, с ее ежедневным поведением. Эмпирические, житейские, конкретно-психологические и универсальные, высшие, всеобщие аспекты ее личности слиты в единое целое. Елена, героиня запредельных, метафизических порывов, вместе с тем – крепкий, стойкий и деятельный характер. В ней нет раздвоения и дряблости, как в Рудине: она представлена сразу как цельная личность.

После XVI главы ярко, с особой силой начинают проявляться трансцендентальные порывы героини к иному бытию, тенденция, намеченная в характеристике героини уже в VI главе. Ее уход из дома к Инсарову в XVII-XVIII главах – воплощение этих порывов на практике.

С этого эпизода в повествовании романа начинает обнаруживаться тенденция систематического соизмерения, соотнесения Елены с явлениями бытийного, онтологического, высшего порядка (природа, смерть, жизнь, бог).

Стилевая переключка образа Елены (XVIII глава) с понятиями «природа» и «любовь» из первой главы поддерживает метафизические черты, тающиеся в этой сознательно-героической натуре. Так соединяются между собой «философская увертюра» к роману и изображение героини в XVIII главе.

В сюжете последующих глав мотивы «жизни» и «смерти», вошедшие в образ Елены в XVIII главе, развернутся, ритмически сменяя друг друга. Сначала рассказывается о счастливых днях и неделях в жизни героев после объяснения в часовенке; затем повествуется о болезни Инсарова, едва не приведшей его к гибели; потом мы узнаем о выздоровлении героя, хотя и относительно. И вновь, несмотря на это, живописуется счастливая жизнь вдвоем (прогулка по Венеции); наконец, следует резкое ухудшение здоровья Инсарова и его смерть. Эта контрастная смена мотивов «жизни» и «смерти» будет определять повествование романа вплоть до его первого эпилога включительно, завершающегося сентенцией автора о конце «маленькой игры жизни» и наступившей «очереди смерти». То есть в эпилоге эти мотивы вновь соберутся воедино в одном целом (заклучение от автора).

В «Накануне» намечается мотив последующего романа «Отцы и дети»: женщина – носитель метафизического – как причина гибели «сознательно-героической натуры» (сюжет «Базаров – Одинцова»).

Метафизический строй души Елены со всей глубиной и чистотой проявляется во сне, который подчеркивает психологическую сущность героини, ее тягу к трансцендентальному, потустороннему, вечному. Причем этот сон как бы перетекает в действительность (смерть Инсарова), тем самым обнажается тот скрытый метафизический план, которому незримо подчинен реальный, эмпирический.

Анализ образа Елены в свете вечного и вневременного подтверждает логику развития этих начал в тургеневском романе 1856-1862 годов, обозначившуюся в предыдущем романе.

Эта логика заключается в стремлении преодолеть разъединенность метафизического и социально-исторического в обрисовке главного героя (здесь героини), заданную в первом романе при изображении Рудина.

В романе «Накануне» повествовательное движение в направлении слияния эмпирического, сиюминутного, конкретно-исторического и общего, универсального, метафизического начал (выраженных в той или иной форме) в одно образное пространство, продолжилось, но уже на качественно ином уровне: наметилось сочетание уже самого единичного существа, склонного к метафизическому мировидению, волевого, сильного и практического, с одной стороны, и собственно субстанционального, онтологического изобразительного плана, с другой. В концовке романа ясно обозначилась тенденция сопряжения, сращения такого цельного характера (Елена) с планом всеобщим, универсальным и бытийным. Мы видим, как жертвенное, сознательно-героическое слияние Елены с народом, с массой

перерастает в эпилогах в растворение героини в общем потоке жизни, в ее исчезновение в волнах бытия «навсегда и безвозвратно» (VI. 298). Эта тенденция получила отражение и в таких деталях облика Елены, как ее однобуквенная подпись и черное платье с головы до ног, ведущие к описанию загадочных женщин следующего романа (кн. Р., Одинцова).

Такая концепция героини в заключительных главах «Накануне» не только следствие авторской воли (как обычно считается), но она проистекает из самой неистребимой тяги Елены к метафизическому и к сверхэмпирическому, живущей в самой ее натуре. Уход в Болгарию – это и сознательно-героический поступок и вместе с тем это жажда слияния (через исчезновение-смерть) с всеобщим, с бытийно-универсальными ритмами жизни, растворение в мире.

Эта заключительная тенденция образа Елены получит свое блестящее развитие и обретет свой искомый итог в следующем романе «Отцы и дети», где явится женский образ-символ, сочетающий в себе конкретно-историческое и бытийное, биографическое и мистическое, житейское и природно-вечное, бытовое и метафизическое.

В романе не изображена гибель Елены, а только утверждается, что след ее затерялся навсегда и безвозвратно, тем самым подчеркнута собственно философская природа того желания героини, которое владеет ею в концовке романа.

Не случайно, что этот бытийный пласт, заключенный в Елене и связанный с мотивом ее бесследного исчезновения в мире, сразу же, в том же эпилоге, обобщается автором и применяется к судьбе любого человека. Независимо ни от чего каждый рано или поздно проникается чувством неизбежного слияния с мировым потоком жизни, как и Елена, и, как она, навсегда исчезает из этого мира, ибо изначально обречен на смерть.

Эта мировоззренческий пласт повествования, связанный с образом Елены в концовке произведения, в его финале поддержан изображением скульптурной группы, описывающей молодую крестьянку, умирающую от любви на груди Гения Весны. В контексте романа молодая крестьянка соотносится с образом Елены, любовь которой к Инсарову обернулась трагическим исходом (потерей любимого и жертвенной судьбой героини). Сам же образ Гения Весны в контексте целого символизирует те весенние, вечные ритмы природной жизни, слиться с которыми, раствориться в которых жаждет Елена.

Этот союз молодой поселянки с образом Природы в заключении романа намечает перспективу главного женского образа «Отцов и детей», уже символизирующего мир природы как таковой.

«Загадочный взор» Увара Ивановича, устремленный «в отдаление», можно трактовать как пророческое предвидение будущей драматической коллизии нового романа, в котором русский герой-шестидесятник столкнется с онтологическими силами жизни в образе главной героини.

Существенную роль в формировании метафизических качеств Елены сыграли реминисценции из лирики Лермонтова и Тютчева. Например, такая тургеневская фраза, обращенная к Елене: *«А годы шли да шли; быстро и неслышно, как подснежные воды, протекала молодость Елены, в бездействии внешнем, во внутренней борьбе и тревоге»* (VI. 184) ассоциируется с известными лермонтовскими стихами: *«А годы проходят – все лучшие годы!»* (*«И скучно и грустно, и некому руку подать ...»*) и *«Меж тем, под бременем познания и сомненья, / В бездействии состарится оно»* (*«Дума»*).

Как в «Рудине», в «Дворянском гнезде», так и в «Накануне» лирическая реминисценция является одним из условий формирования высшего плана искомого персонажа, а также самой двуплановости изобразительного поля тургеневского романа в целом.

Движение женщины и универсально-метафизического плана навстречу друг к другу в «Накануне» одновременно связано с усилением роли героини в структуре тургеневского романа.

Героиня первого романа, Наталья Ласунская далека от метафизических вопросов жизни; не случайно в конце романа она выходит замуж за Волынцева, погружаясь в быт. Если Лиза Калитина уже не мыслит себя вне Бога и всецело подчинена Ему, то Елена Стахова вступает с Ним в мысленный вопрошающий разговор, стремится отыскать причину своего горя, своей вины, понять тайные, провиденциальные причины, по которым движется человеческая жизнь.

И хотя эти причины ей недоступны, сама позиция героини, погруженной в философские вопросы, свободно размышляющей на вечные темы, «державшей вопрошать» самого Бога, – совершенно нова для тургеневского романа. Как и Лиза, Елена теряет любимого человека, наказывается свыше, но она не скрывается под сенью монастыря и до конца идет своим, хотя и гибельным, путем, сама строит свою жизнь, не опираясь на помощь небесных сил.

Наряду с усилением онтологического звучания героини происходит убывание метафизического потенциала героя, но вместе с тем в нем наблюдается увеличение практически-делового начала, масштаба его полезной общественной деятельности. Если Рудин беспомощен в делах, не умеет жить, то Лаврецкий уже крепкий хозяин, а Инсаров мыслит о благоденствии не отдельного хозяйства, а целой страны. Вместе с этим возрастает масштаб и нравственная мощь личности главного героя.

Если Рудин часто слаб, безволен, то Лаврецкий уже «порядочный человек», а Инсаров прямо назван «железным человеком», то есть личностью, обладающей единством внутреннего и внешнего. Нельзя себе представить, чтобы Инсаров жаловался на судьбу, как Рудин, или грустно сожалел о прошлом, как Лаврецкий. Эта тенденция усиления личностного начала в героях писателя от «Рудина» к «Накануне» достигнет своей кульминации в образе Базарова.

В четвертой главе «Одинцова и другие (о метафизической сущности романа «Отцы и дети»)», состоящей из двух частей, исследуется глубинная, философская сущность художественного мира этого произведения.

В небольшом вступлении прослеживаются основные этапы «базаровоцентристского» изучения «Отцов и детей», в основе которого при всех вариациях наблюдается рассмотрение романа сквозь призму главного героя. Такому взгляду на произведение противопоставляется новый подход.

Особое внимание здесь уделено точке зрения на роман Н. Н. Страхова, который *первый* из интерпретаторов смог проникнуть в метафизический, глубинный пласт тургеневского романа, связав в своем анализе конкретно-историческое, социальное содержание со всеобщим и вечным. Критик проницательно уловил, что герою в романе противостоят высшие силы, силы бытия, которые в итоге и сокрушают героя.

Эта критическая (онтологическая) традиция, начатая Страховым, получила свое развитие в ряде глубоких исследований по поэтике «Отцов и детей» (особенно в последние десятилетия XX века), раскрывающих новые философско-эстетические черты этого произведения. Вклад этих ученых в изучение тургеневского романа трудно переоценить. Среди ученых, сыгравших существенную роль в осмыслении метафизики тургеневского романа, следует назвать Г. А. Бялого, А. И. Батото, Г. Б. Курляндскую, Ю.В.Мання, В.М. Марковича, Ю. В. Лебедева, В. А. Недзвецкого¹.

Первая основная часть главы – «Природа, любовь и женщина в «Отцах и детях»» – посвящена анализу образа Анны Сергеевны Одинцовой в контексте целого.

Наметившаяся в заключительных главах «Накануне» повествовательная оппозиция «женщина и природно-божественный мир», «женщина и бытие» в следующем романе Тургенева «Отцы и дети» (1862) трансформируется в синтетический образ главной героини. Два члена этой оппозиции в новом романе сольются в одно художественно целое, в один образ, обладающий символическим потенциалом.

В этом романе возник небывалый прежде в романах Тургенева женский персонаж, особой, интегрирующей художественной природы, объединивший в себе конкретно-исторические, социальные, эмпирические и вечные, универсальные, метафизические начала. Его рождение в XIV главе мотивируется внутритекстовой перекличкой героини с весенним пейзажем III главы, с финалом, а также благодаря многочисленным реминисценциям онтологического свойства, включенным в ее описание в этой и последующих главах. Особое место в оформлении двуплановости героини занимают реминисценции Г. Р. Державина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. В XVIII

¹ Тюкова Е. В. Там же. – С. 148, С. 139. См. также: Недзвецкой В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота в романе «Отцы и дети» // Изв. РАН Сер. лит. и яз. – 1999. – Т. 58. – № 1. – С. 20-32

главе, например, двуплановость образа Одинцовой реализуется посредством зеркала.

Если образ Базарова скрепляет, объединяет собой событийный ряд большинства романских глав, являясь в этом смысле сквозным героем целого, то образ Одинцовой в сочетании с другими художественными элементами придает повествованию метафизическую глубину, бытийный подтекст, который просвечивает в глубине событийного ряда произведения.

Рождение *символического образа* в «Отцах и детях» подытожило логику движения предыдущих романов, которая заключалась в стремлении синтезировать, слить в пределах одного изобразительного поля эмпирическое и метафизическое, частное и всеобщее, единичное и универсальное в обрисовке главных героев (Рудин, Лаврецкий, Елена).

Образ Одинцовой включает в себя высшие силы жизни, не случайно в последней сцене XXVII главы она символизирует Ангела Смерти, то есть посланника Бога к умирающему герою.

Благодаря синтетической, обобщающей, двойной природе образ Одинцовой в романе, как мы убедились в ходе анализа, оформляется *второй, метафизический слой*, который раньше совершенно не изучался, и здесь наши работы остаются пока единственными.

Стилевыми опорами этого слоя в «Отцах и детях» являются: весенний пейзаж в начале романа; рассказ о княгине Р. (глава VII); изображение Одинцовой в XIV главе (природно-вечный мотив в ее портрете, в ее описании в целом), а также ее двойной, реально-символический статус в последующем изложении; падающая частичка природы – кленовый лист (XXI глава); сон Базарова и пейзаж накануне дуэли (XXIV глава); посещение Одинцовой умирающего Базарова (XXVII глава); цветы, растущие на могиле Базарова (XXVIII глава) и другие элементы целого. Этот метафизический слой романа обладает глубинным единством, создаваемым в результате идейно-художественных переключек между вышеперечисленными образами (например, пейзажем и портретом Одинцовой, княгиней Р. и Фенечкой, Одинцовой и Фенечкой, кленовым листом и Одинцовой, взаимосвязанностью образов сна героя и т.д.).

Одинцова же является *метафизической вершиной* романа, средоточием его бытийной субстанции. Это доказывается стилевыми переключками этого образа с другими образами «Отцов и детей», несущими в себе потенциал вечного, вневременного.

Характерно, что бытийная подоснова романа обладает строгой, четкой композицией: *ключевые образы-символы*, то есть образы онтологического плана появляются в главах, *кратных семи*: 7, 14, 21, 28, тем самым само число «7» приобретает мифопоэтическое, синтезирующее качество, придавая глубинное единство всему произведению.

Эта первоначальная субстанция жизни, ядром которой является образ Одинцовой, вступает во *взаимодействие* с сюжетом «сознательно-

героической натуры», с сюжетом Базарова, образ которого воплощает *социально-историческое начало* в произведении.

Каков же механизм взаимодействия этих главных фигур романа?

Если с образом Одинцовой связан онтологический потенциал «Отцов и детей», то первостепенная функция образа Базарова состоит в *раскрытии* (через любовь к этой женщине) данной сверхэмпирической, метафизической субстанции. Само философско-романтическое содержание образа Базарова во второй части романа, как известно, существует не само по себе, оно вторично, мотивировано его встречей с Одинцовой. Вместе с тем – и это надо подчеркнуть – без любви Базарова бытийный комплекс героини не смог бы развернуться, состояться в произведении. Сама по себе как личность Одинцова не представляет собой ничего выдающегося, крупного, значительного. В этом плане она далеко уступает Базарову и не может с ним равняться. Например, она вышла замуж в первый раз «по расчету» (VII. 84), во второй – «по убеждению» (VII. 185); но специфика ее личности в том, что она, хотя и бессознательно, случайно, несет в себе онтологическую, природно-бытийную субстанцию.

После смерти Базарова природное начало в Одинцовой исчезает, пропадает, и она превращается в обыденное, исключительно житейское существо, на которое *теперь* падает язвительная авторская ирония. Метафизический потенциал Одинцовой «нужен» был автору для углубления образа Базарова: и не только для проверки, или, точнее, опровержения нигилизма героя, но для того, чтобы еще более возвысить его в наших глазах, придать ему поистине героико-поэтическое, романтическое звучание, которое достигает своей апофеозы в сцене смерти. Ведь только Базаров смог полюбить Одинцову в романе «всею душою», тем самым герой еще более вырос и укрупнился в наших глазах как личность.

Итак, в художественном мире «Отцов и детей» Одинцова и Базаров – это равнозначная, равноценная диалектическая *пара героев*, каждый из которых не может существовать друг без друга. В идейно-эстетическом плане это два фокуса, объединенных авторской волей в единый изобразительный миф.

Следует отметить, что сам образ «сознательно-героической натуры» в «Отцах и детях» претерпел существенные изменения в сравнении с предыдущим романом.

Базаров, как и Инсаров, человек с отчетливыми идейными позициями и вместе с тем мощная, волевая личность. Однако масштаб, кругозор этой натуры неизмеримо превосходит цель и задачи его литературного предшественника. Теперь на повестке дня не освобождение отдельной страны, но беспощадное отрицание всего существующего миропорядка,

включая и самого Бога, во имя некоего нового устройства, в центре которого предельно свободная личность¹.

Базаров, как и Инсаров, также «сознательно-героическая натура», но уже иного мировоззренческого масштаба².

Взаимосвязь этих героев прослеживается в том, что в образе Базарова заострены, гиперболизированы некоторые черты образа Инсарова. Так, нелюбовь Инсарова к стихам и равнодушное отношение к искусству (VI. 226) трансформируется в образе Базарова в абсолютное отрицание эстетики в любом ее виде (музыка, поэзия, живопись, красота природы и женщины и т.д.)³. Вместе с тем анатомическое восприятие образа картины в академии Изысканных Искусств Инсаровым (VI. 286) обернется анатомическими же упражнениями Базарова над природой и «медицинским» восприятием Одинцовой на балу и в городской гостини (VII. 75).

Если в «Накануне» сюжету «сознательно-героической натуры» противостоит универсальный сюжет автора, то в «Отцах и детях» аналогичному сюжету противостоит особый, природно-мистический план, ядром которого является образ Одинцовой, сопрягающий в одно целое эмпирическое и метафизическое начала. Образ Одинцовой включает в себя и мотив Природы, и мотив Красоты, раздробленные в предыдущем романе в разных художественных формах.

В этом смысле позиция автора в «Отцах и детях» заявлена резче и определеннее, чем в «Накануне», где для этого в конце концов потребовалось прямое, публицистическое вмешательство повествователя «под занавес» сюжета о «сознательно-героической натуре» (XXXIII-XXXIV главы). В новом романе эту функцию выполняет философско-символический сюжет произведения, связанный с героиней. В «Отцах и детях» нет прямых, поучающих инвектив автора, направленных против Базарова, как это было в концовке «Накануне» при изображении Елены. Позиция автора растворена в самом сюжете, в столкновении двух главных героев.

В «Отцах и детях» встреча с женщиной, сосредоточивающей в себе мистико-символический смысл, сокрушает нигилизм героя и заставляет его почувствовать мир иных идеалов и ценностей.

Логика развития Базарова после встречи с Одинцовой заключается в приобщении его к метафизике и эстетике в ее различных формах

¹ См. об этом: Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман (30-50-е годы) — Л., 1982. — С. 186-192.

² Как справедливо пишет А.И. Бято, «при всех своих очевидных нигилистических заблуждениях и перегибах, при всем своем иногда раздельно-скептическом гамлетизме Базаров безусловно принадлежит к сознательно-героическим натурам того же типа» (как Инсаров и Елена). Его же. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. — Л., 1990. — С. 183.

³ Как замечает С. М. Петров: «В личности Инсарова Тургенев видит также некоторую духовную ограниченность, антиэстетизм, равнодушие к красоте («Мы оба стихов не любим, оба не знаем толка в искусстве», — говорит о себе самой и об Инсарове Елена), что потом он подчеркивает и в Базарове. Это было связано у Тургенева с его собственным, не лишенным пристрастия восприятием облика демократической молодежи 60-х годов» Его же. И.С. Тургенев. — М., 1968. — С. 176.

(философские сентенции героя, его характеристики Одинцовой как красивой женщины, сон, признание перед смертью высших сил, управляющих жизнью человека и т.п.).

Итогом встречи героя с Одинцовой является постижение им накануне смерти *неразрывного единства* тех начал жизни, которые прежде им опровергались. Предсмертная речь героя содержит синтез этих начал: Любви, Познания, Природы, и все они в сознании героя связаны с обликом прекрасной Женщины, с живой Красотой. За это духовное прозрение, за эту истину жизни, за этот духовный путь, открытый ему необыкновенной, роковой любовью к Одинцовой, Базаров расплачивается жизнью.

Вместе с тем эти поэтические, романтические явления соединяются в сцене умирания с героическим, мужественным и благородным поведением Базарова.

Все это вместе создает трагедийно-торжественный образ героя.

Общий же «фокус» двух сюжетов, связанных с образами Базарова и Одинцовой (или генерализующая стилевая тенденция романа), находит отражение в *примиряющем* финале «Отцов и детей».

Сочетание этих двух сюжетов выражено и в самом заглавии романа, в котором смысл передает сюжет социально-исторический и общечеловеческий, а звучание связано с образом главной героини, с сюжетом метафизическим.

Присутствие «сюжета Одинцовой», или метафизического начала в романе, отражено и в его *заглавии*. По своему звучанию, фонетически оно – «Отцы и дети» – обнаруживает достаточное сходство с именем главной героини – «Одинцова»: в обоих выражениях совпадают по 4 буквы («о», «д», «и», «ц»). Если к этому ряду добавить еще одно «о», то очевидно, что этот звукоряд – о, д, и, ц, о – движется к искомой величине – «Одинцова». Название романа и имя героини начинаются с буквы и звука «о», а звук «т» (в слове «отцы») выступает, как известно, вариантом звука «д». Поэтому фонема заглавия («Отцы и дети») *напоминает* звучание имени героини – «Одинцова». Напоминает неявно, отдаленно, словно намекая на второй, метафизический сюжет, таящийся в глубине «наружной» (Н. Н. Страхов) темы «отцов и детей». Таким образом, можно заключить, что в самом заглавии намечена оппозиция двух сюжетов: внешнего, социального (смысл заглавия) и вечного, универсального (его фоника, напоминающая звучание имени главной героини). Звучание (мелодия) второго сюжета было найдено уже в названии романа, а сам метафизический сюжет явно проступил в седьмой главе, обнажив повествовательную глубину романа.

Итак, переплетение, сочетание, взаимодействие двух повествовательных линий – социально-исторической и природно-бытийной – является композиционным принципом построения романа от заглавия до последней фразы включительно.

Функцию интеграции, гармонизации этих повествовательных потоков в рамках единого целого выполняет образ Анны Сергеевны Одинцовой,

обладающий символической природой и являющийся «метафизическим фокусом» романа.

Так, намеченная в творческой истории первого романа («Рудина») проблема сочетания конкретно-исторического и бытийного в рамках одного образа, нашло свое блестящее завершение в образе-символе Одинцовой, синтезировавшим в себе оба этих начала. В беловом автографе «Отцов и детей» существует запись писателя, прямо связывающая этих двух героев: «Говорит по-русски отлично, даже слишком хорошо; читает серьезные книги – и довольна учена: умеет говорить и спорить. (...) *Есть Рудинское в ее натуре*» (XII. 569, курсив наш). Это предварительное «рудинское» сохранено и развито в романной характеристике героини. Сближение с Рудиным позволяет видеть именно в ней продолжение и итог эволюции тургеневского героя, обладающего философским, метафизическим содержанием. Одинцова – последнее звено в ряду героев такого рода: Рудин, Лаврецкий, Елена.

Полученные в ходе анализа образа Одинцовой выводы нашли свое подтверждение и за пределами самого романа: в процессе изучения его творческой истории, в его перекличке с другими произведениями писателя, в исследовании прототипов главной героини «Отцов и детей». Так, выяснилось, что природный мотив в характеристике Одинцовой позволяет соотнести ее с «лучшим другом» Тургенева – Полиной Виардо, в которой современники также находили природно-мистическое начало. Как пишет Б. Зайцев, «Гейне ощущал в ней (Виардо – С.А.) некую стихию, самое Природу: море, лес, пустыню. Может быть, и действительно сберегла она в себе первозданное. (...) Он находил, что когда она поет, то внезапно на сцене могут появиться тропические растения, лианы и пальмы, леопарды, жирафы «и даже целое стадо слонят»»¹.

Самое прикосновение умирающего Базарова к руке любимой женщины, жест характерный для отношений Тургенева и Виардо. В стихотворении в прозе «Когда меня не будет...» (1878), посвященном Виардо, этот дружеский жест поэтизируется:

«Прочти (одну из любимых книг Тургенева и Виардо – С.А.), закрой глаза и протяни мне руку... Отсутствующему другу протяни руку твою.

Я не буду в состоянии пожать ее моей рукой – она будет лежать неподвижно под землею... но мне *теперь* отрадно думать, что, быть может, ты на *твоей* руке почувствуешь легкое прикосновение» (X. 182). Ср.: «... я путаюсь... Тут есть лес... – Базаров положил руку на лоб. Анна Сергеевна наклонилась к нему: – Евгений Васильич, я здесь... – Он разом принял руку и приподнялся» (VII 183).

Таким образом, приведенные факты из жизни и творчества писателя свидетельствуют о несомненных перекличках между литературной героиней

¹ Зайцев Б. Жизнь Тургенева: Литературная биография. – М.: Дружба народов, 1998. – С. 36-37.

и реальной женщиной и позволяют сделать небезосновательный вывод о том, что прототипом Одинцовой стала знаменитая певица и «дама сердца» Тургенева – Полина Виардо.

Сокровенную, интимную близость к себе этого женского образа писатель подчеркнул и тем, что дал ей свое отчество «Сергеевна» (Иван Сергеевич). Можно возразить, что отчество героини восходит к имени ее отца – Сергея Николаевича Локтева, краткая характеристика которого изложена в XVI главе. Однако имя и отчество отца Анны это вместе с тем имя и отчество отца писателя – Сергея Николаевича Тургенева, черты которого отчасти и отразились в романной характеристике отца Анны (VI. 480).

Во второй части четвертой главы «Имя героя как выражение всеобщего, универсального начала в тургеневском романе (Кирсановы в «Отцах и детях)» на примере этих имен исследуется мифопозитический пласт, который также позволяет увидеть универсально-философское содержание боковых романских линий и соотносить это содержание с метафизическим потенциалом главного сюжета «Базаров – Одинцова».

Эта часть главы, как и первая, имеет небольшое введение, в котором приводятся высказывания литературоведов о значимости имени героя, о его связи с художественным целым. По словам В. Г. Белинского, «... в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и невидимая самим поэтом...»¹. Это пронзительное суждение выдающегося критика находит подтверждение и в трудах литературоведов.

Анализ имени героя выявил, во-первых, его мифопозитические источники, его связи, его соотношенность с различными культурами, в частности, христианством и античностью. Это позволило определить лейтмотив каждого из основных образов романа: мотив высокого, неутолимого страдания (П.П. Кирсанов), мотив примирения и человеколюбия (Н.П. Кирсанов), мотив безмятежной, счастливой жизни (Аркадий), мотив трагических противоречий (Базаров), мотив глубинной связи со стихиями жизни (Анна). Эти лейтмотивы формируют семантику соответствующих сюжетных линий («Павел Петрович – Фенечка», «Аркадий – Катя», «Николай Петрович – Фенечка»), которые в ходе повествования раскрывают свой общечеловеческий потенциал.

Во-вторых, многочисленные реминисценции, обнаруженные в процессе анализа имени Павла Петровича Кирсанова, способствовали в контексте романа углублению содержательного поля этого образа – мифопозитический мотив его оказался переплетенным с метафизическим.

¹ Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Его же. Собр. соч.: В 3 т. / Под общ. ред. Ф. М. Головенченко. – М.: ГИХЛ, 1948. – Т. 1. – С. 625.

Сюжет «Павел Петрович – Фенечка» – еще одна вариация тургеневской повести о «трагическом значении любви».

Этот тайный, «для немногих», сюжет, существующий в подтексте отношений Кирсанова к Фенечке, является стиливой параллелью к сюжету «Одинцова – Базаров», с которым по преимуществу и связана *метафизическая субстанция* романа. «Вечный» потенциал этого *бокового сюжета* гармонирует с природно-философским содержанием основного сюжета.

Сюжет «Павел Петрович – Фенечка» – своеобразный повтор главного сюжета в аспекте «эмпирического – метафизического», «частного – всеобщего». Если онтологический потенциал Одинцовой раскрывается благодаря любви к ней Базарова, то метафизика чувств Кирсанова (его трагическая, безысходная любовь к княгине Р.; тезис о трагическом значении любви) проявляется только в контексте его отношения к Фенечке, которая совершенно случайно оказывается похожей на женщину из высшего круга.

В этом сюжете сверхэмпирическое, универсальное содержание заключено в самом герое, но реализуется оно в романе посредством Фенечки: *без нее* трагико-метафизическое начало, живущее в Кирсанове и связанное с тургеневской концепцией любви, не могло бы развернуться в романе.

Итак, *функция* Фенечки в романе – в развертывании этого начала в образе Кирсанова.

Нужно подчеркнуть, что метафизика в образе Кирсанова – понятие духовное, нравственное; это основополагающее состояние его внутреннего мира не что иное, как следствие его любви к кн. Р. Если Одинцова непосредственно выражает метафизическую субстанцию как таковую, то Кирсанов только отражает ее в себе, соотносится с ней косвенно, опосредованно.

В-третьих, анализ имени «Аркадий» в романе позволил раскрыть его роль в оформлении авторского замысла: присутствие *метафизического слоя* в романе во многом связано с *этим героем*. В структурно-повествовательном плане именно этот герой наиболее близок к автору.

Аркадию автор доверяет введение важных, ключевых фрагментов «Отцов и детей», связанных с «тайнами бытия» (Тургенев): образы Одинцовой, падающего кленового листа и весеннего пейзажа; он открывает тему Природы в романе, столь существенную для мировоззренческой концепции романа.

Образ Аркадия имеет первостепенное значение для реализации философской концепции романа, для противодействия нигилизму Базарова. Роль младшего Кирсанова в речевой структуре романа порой равнозначна функции повествователя.

Аркадий, этот «слабый» герой Тургенева, имеет свою точку зрения на мир, *во многих пунктах* совпадающую с авторскими взглядами.

В XXI главе, во время полуденного разговора приятелей «в тени небольшого стога сена», Аркадий решительно встает на защиту личности и творчества А. С. Пушкина, называя все сказанное о нем Базаровым «клеветой» (VII. 121). И в этом случае, писатель, безусловно, на стороне Аркадия. Общеизвестно благоговейное отношение Тургенева к великому русскому поэту.

Не случайно, *сразу же* за клеветническими суждениями Базарова о Пушкине, на фоне тишины, следуют слова Аркадия о падающем кленовом листе, предрекающем смерть Базарова. В контексте предыдущих слов Базарова падающий лист – своеобразное возмездие автора нигилисту за любимого поэта.

Думается, что счастливая любовь Аркадия – это *награда автора* своему герою за его близость и чуткость к *органической жизни* в ее разных проявлениях, за его способность видеть, воспринять и понимать *красоту жизни*, щедро разлитую вокруг человека. И Базаров, и Павел Петрович далеки, глухи к прекрасному в мире природы. В этом смысле они оба глубоко ущербны. Аркадий же наделен особой, раскрывающей многообразную красоту бытия *чувствительностью*.

В-четвертых, анализ ономастики «Отцов и детей» раскрыл диалектическую сопряженность имени героя с художественным миром целого, с романной судьбой его носителя.

В целом восприятие романа «Отцы и дети» через семантику имени первостепенных героев обогатило наши представления о художественном мире его первостепенных образов, а также сюжетных линий, с ними связанных.

Вместе с тем полученные результаты оспаривают мнение (высказанное еще А. Г. Цейтлиным в монографии о Тургеневе 1958 г., с. 101), согласно которому имя героя у Тургенева лишено семантической нагрузки. Мы видим, что это суждение не соответствует логике построения образа в «Отцах и детях»: имя героя здесь не только значимо, осмысленно, но оно находит свое отражение в повествовании, в сюжете произведения.

В ходе анализа имени героя выявляются универсальные, общечеловеческие и метафизические элементы, которые оказываются характерными и для образов второстепенных героев и сюжетных линий, а не только для сюжета «Базаров – Одинцова».

Выводы, полученные в ходе анализа романа и с позиции главного женского образа и в аспекте имени литературного героя, согласуются между собой, создавая в целом единую, стройную картину взаимодействия в романе частного и всеобщего, эмпирического и вневременного, социального и универсального.

Ключевая роль в объединении эмпирического и всеобщего, частного и универсального в «Отцах и детях» принадлежит героине, а не герою, ибо

философское содержание Базарова производно, рождается в результате встречи с ней.

Диапазон охвата этих противоположных начал в героине во много раз превышает тот же охват, то же соединение в Павле Петровиче, в котором универсальное начало проступает уже в восьмой главе. Однако в нем, как и в Базарове, нет «просвечивания» *собственно* бытийного, природно-вечного плана, который присущ образу Одинцовой. Одинцова символизирует *бытие как таковое*, включает в себе *все его возможности и свойства*, а не только его трагические, примирительные, радостные черты, которые, каждая по отдельности, определяют сущность образов трех Кирсановых. Мотив «равнодушной природы», входящей в образ Одинцовой, *заключает в себе все проявления жизни*, весь ее потенциал, конкретная часть которого реализуется то в Павле, то в Николае, то в Аркадии.

Только накануне гибели Базаров дорастает до понимания глубинной органической связи *всех* явлений мира и природы, соединяя, примиряя в себе: идеальную Любовь, Природу, Красоту, Поэзию, Смерть. Но и здесь мы можем говорить лишь о расширении субъективности, о включении в сознание героя первооснов мира, единство, всеобщую связь которых герой ощущает на пороге смерти.

Итак, Одинцова, символизируя бытие как таковое, *закключает в себе все его возможности и черты*.

Это сращение в одном образе, в одном целом этих начал было вместе с тем и их глубоким взаимопроникновением *в повествовании тургеневского романа вообще*, а не только в обрисовке главной героини. Об этом свидетельствует анализ повествования первой части романа до появления Одинцовой в «Отцах и детях», а также изучение семантики имен первостепенных героев в связи с контекстом.

Проделанный анализ позволяет уточнить некоторые устоявшиеся в тургеневедении представления о романе «Отцы и дети». Так, «...утверждение ученых об эпизодичности тургеневских романов и особенно «Отцов и детей», об отсутствии в последнем крепкой связи и мотивированности между эпизодами» теперь не столь очевидно¹. Напротив, благодаря скрытому в глубине текста *метафизическому слою* крепко спаянными в этом романе оказываются внешне, на первый взгляд, разобщенные ситуации и фрагменты. Например, сращенными в одно целое выступают следующие разнородные фрагменты: пейзаж III главы, портрет Одинцовой в XIV главе, падающий кленовый лист, сон Базарова, описание его могилы; VII и VIII главы (история кн. Р. и посещение Павлом Петровичем Фенечки); пейзаж (гл. III), портрет Одинцовой (гл. XIV), ее же описание (гл. XVI), образ Кати (гл. XXV).

¹ Сарбаш Л. Н. Изучение поэтики романов И. С. Тургенева 50-60 годов. Чебоксары, 1988. – С. 46-47.

Ярким образцом интегрированного повествования в романе служит сон Базарова в XXIV главе, элементы которого обращены ко всем важнейшим образам и темам произведения («женщина», «природа», «смерть», «любовь», «родители», или Одинцова, мать Базарова, Фенечка-кошечка, Кирсанов-лес). Этот сон героя пронизывает *всю структуру* «Отцов и детей».

Эта целостность романного мира «Отцов и детей» достигается благодаря образу Одинцовой – точке пересечения реалистического и онтологического повествовательных пластов.

Вместе с тем мы не можем согласиться и с другим традиционным мнением о романе, гласящим, что диалог, диалог-спор, или субъектный план, «голос», «слово» героя, является ведущей формой повествования в «Отцах и детях». Это далеко не так. Именно авторская повествовательная зона, формирующая глубинный онтологический пласт романа, оказывается основной в нем, определяющей сюжет и судьбы его героев. При этом авторская зона при создании этого пласта *включает в себя, растворяет в себе* субъективное сознание по преимуществу одного героя – Аркадия Кирсанова (весенний пейзаж, рассказ о кн. Р., портрет Одинцовой, кленовый лист). Причем все эти символично-метафизические явления воспринимаются этим героем в процессе *созерцания, наблюдения*, они лишены диалогического, или спорного элемента. Сюжет в «Отцах и детях» не зависит от диалога, от спора, от социального противостояния, но мотивирован в первую очередь сверхэмпирическим, глубинным, «вторым сюжетом», сфокусированным вокруг главной героини. Особенно наглядно, демонстративно эта зависимость обнажена в XXI главе, в которой *спорящий* с Аркадием Базаров не ведает, что с момента падения кленового листа он обречен на скорую гибель, что он – объект трагического возмездия.

Поэтому диалог, диалог-спор героев играет в повествовании романа «Отцы и дети» второстепенную, подчиненную роль по сравнению с авторской зоной, формирующей метафизический слой этого произведения.

Между тем проделанный анализ позволяет рассуждать о *мифопоэтическом* элементе, *скрыто, имплицитно* существующем в повествовательном строе «Отцов и детей» (образ-символ Одинцовой, имена героев, кленовый лист). В связи с этим мы можем утверждать о затаившихся под реалистическим, видимым изображением жизни *мифологических основах* тургеневского романа. Так, образ Одинцовой, символизирующий Природу со всем ее метафизическим потенциалом, соотносится не только с поэтической мифологемой Женщина-Природа из творчества самого писателя, но и с такими древнейшими божествами, как Богиня-мать, Гейя, Деметра, Исида, воплощающими в себе (для первобытного сознания) единство и целостность мира¹. Итак, мы можем заявить об архетипической

¹ Рабинович Е. Г. Богиня-мать // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / Гл. ред. Токарев С. А. – 2 изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1992. – Т. 1. – С. 178-180; Тахо-Годи А. А. Гейя // Там же. – С. 300; Тахо-Годи А. А. Деметра // Там же. – С. 364-365; Редер Д. Г. Исида // Там же. – С. 568-570.

(мифологической) модели *растворенной* (неочевидной, неявной) в художественной мире «Отцов и детей», модели, имеющей структурообразующее значение для этого романа. Намеком на эту модель в романе является беспорядочный сон Базарова (XXIV глава), в котором в единое целое соединились – люди, звери, Природа (первобытный синкретизм) и в котором отражена глубинная, основополагающая черта мифологического мышления – «цикличность», природный круговорот всего и вся («Одинцова *кружилась* перед ним»). С этими архаическими элементами соотносится и роль в романе числа «7», известного в древности как одно из сакральных, священных знаков, объясняющих человеку единство окружающего мира. В тургеневском же романе это число выполняет, по сути, ту же функцию, как и в древних мифологических моделях. Если прежде оно характеризовало «общую идею вселенной», то теперь (в «Отцах и детях») оно символизирует изначальную, всеобщую целостность созданной, сотворенной автором художественной субстанции. Не случайно число это сопрягается в повествовании романа и с образом княгини Р., и с образом Одинцовой, и с образом кленового листа, и с могилой Базарова (7, 14, 21, 28 главы), то есть с явлениями, заключающими в себе универсальные, вечные понятия (любовь, природа, судьба, смерть).

В эту архаическую модель, скрытую в недрах стиля «Отцов и детей», органично вплетается и более поздняя, христианская мифология, реализованная в образах братьев Кирсановых, в которых через индивидуально неповторимые черты проступает общечеловеческое, общепсихологическое содержание, придающее универсальный смысл этим героям.

В заключении даны необходимые обобщения по проблемам, рассмотренным в диссертации, и намечены перспективы дальнейшего изучения метафизического аспекта в других произведениях И. С. Тургенева.

Так, мы можем утверждать, что кроме уже известных, хорошо изученных характеристик этой художественной системы (типологическая общность, историческая преемственность), она обладает своей *внутренней логикой*, подчиняющей себе динамику идей, принципов, образов от «Рудина» к «Отцам и детям», в которых синтезируется опыт предыдущих романов.

В целом эта логика определяется принципиальными, эволюционными изменениями в соотношении «конкретно-исторического и вечного» в романах Тургенева. Суть этих изменений, или эволюции системы, заключается во все большем, с каждым разом все более глубоком и органичном взаимопроникновении эмпирического и метафизического начал в художественном мире тургеневского романа, которое достигает своей кульминации в «Отцах и детях» благодаря образу-символу Одинцовой.

Особенно наглядно эта логика проявляется при сопоставлении начального и конечного образов этой художественной системы – Рудина и Одинцовой.

Если в изображении Рудина «вечное и преходящее» начала оказались в целом разорванными и в психологическом и онтологическом планах, то в Одиновой они оба слились и в том и другом планах. В результате чего возник образ-символ, обладающий двусторонней художественной природой. Движение к такому соединению эмпирического и универсального в «Отцах и детях» шло от «Рудина» через «Дворянское гнездо» и «Накануне», герои которых, Лаврецкий и Елена, стали своеобразными вехами этой эволюции тургеневского романа.

От «Рудина» к «Отцам и детям» наблюдается движение метафизического начала, его перелив от романа к роману, его вариация в той или иной форме.

Существенную роль в организации *второго плана* – *универсального и метафизического* – в тургеневских романах играют *реминисценции*, которые являются одним из фундаментальных элементов поэтики тургеневских романов 1856-1862 годов, важнейшая функция которых заключается в формировании (в контексте и без него) второго универсального, всеобщего и метафизического плана. Например, реминисценции из творчества одного и того же писателя или однородные по тематике помогают образованию самого *универсального сюжета* в произведении. Это наглядно и ярко проявляется в романах «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети». В «Дворянском гнезде» реминисценции из лирики Жуковского организуют высокий духовный пафос сюжета «Лиза – Лаврецкий – Лемм», противостоящий роковым ударам судьбы. А реминисценции из произведений разных писателей придают главам второй части «Отцов и детей» метафизическое звучание (мотив смерти в его разных формах). Вместе с тем эти реминисценции определяют саму повествовательную логику второй половины «Отцов и детей» (пафос любви-смерти, поглощающий героя).

Вместе с тем интертекстуальный анализ позволил включить тургеневские романы в контекст русской литературы XVIII-XIX веков, связать их с философско-эстетическими исканиями других отечественных писателей, увидеть логику этих исканий.

В свете полученных выводов достаточно условным оказывается и понятие *классического тургеневского романа* (Л. В. Пумпянский, 1930), включающее «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети».

Все эти романы представляют собой подвижную, внутренне динамичную, развивающуюся художественную систему, в которой каждый роман обязательно опирается на стиливой опыт предшествующего, подготавливается в его повествовательных недрах. Эти романы – движущаяся, диалектическая система идей и образов.

Вместе с тем *мифологическое начало*, явно выраженное в последнем романе этого тургеневского ряда, позволяет предположить его усиление в последних, «неклассических» романах («Дым», «Новь») и в силу этого

воспринимать все романы писателя как единую *целенаправленную повествовательную цель*.

И, наконец, образ-символ Одинцовой, с его мистико-природным планом, подготавливает рождение символично-фантастического образа «белой женщины» Эллис в первой собственно «таинственной» повести Тургенева «Призраки» (1863). В этом смысле роман «Отцы и дети» является *переходом к циклу «таинственных повестей»* Тургенева 1860-х годов.

Поэтому не только повести «Фауст», «Поездка в Полесье», но не в меньшей мере и роман «Отцы и дети» обнаруживает (благодаря *женскому образу-символу*) органическую связь с последующим творчеством писателя 1860-х начала 1880-х годов, особенно с его «таинственными» повестями, посвященными странным, мистическим, загадочным явлениям жизни, окружающим человека.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. Эволюция тургеневского романа 1856-1862 гг.: соотношение метафизического и конкретно-исторического: Моногр. – Казань: Изд-во КазГУ, 2001. – 292 с.
2. Работа над текстом романа «Отцы и дети» в средней школе // Развитие умений и навыков коми учащихся. – Сыктывкар: Коми ИУУ, 1991. – С. 46-57.
3. Имя персонажа в контексте художественного произведения (Кирсановы в «Отцах и детях» И. С. Тургенева) // Актуальные вопросы русской филологии и методики ее преподавания: Тез. докл. науч. конф. – Сыктывкар, 1993. – С. 37.
4. Художественный мир русской прозы XVIII-XIX вв.: Очерки. – Сыктывкар: Изд-во Коми РИПКРНО, 1994. – 84 с.
5. Мистико-символическое начало в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Духовная культура: проблемы и тенденции развития: Тез. докл. Секция «Русская литература». – Сыктывкар, 1994. – С. 57-59.
6. Реминисценции в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Там же. С. 59-61 (совм. с С. Б. Аюповой).
7. Диалог культур в творческом сознании И. С. Тургенева // Бодуэн де Куртенэ: Теоретическое наследие и современность: Тез. докл. междунар. науч. конф. – Казань: Изд-во КазГУ, 1995. – С. 21-23.
8. Тургенев-романист и русская литературная традиция. – Сыктывкар: Изд-во Коми РИПКРО МО РК, 1996. – 111 с.
9. Натурфилософия и человек в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» (Одинцова и другие) // Материалы Всероссийской науч. конф.: «Русский язык: прошлое, настоящее, будущее». Часть I. А 10. Язык художественной литературы. Альманах «Говор». – Саратов-Сыктывкар, 1996. – С. 24-68.
10. Державин-одописец в творческом сознании Тургенева-романиста // Материалы научно-практической конференции факультета Башкирской

филологии и журналистики, посвящ. 40-летию БашГУ – Уфа, 1997. – С. 48-50.

11. От слова к тексту (О семантике классических тургеневских романов) // Языковая семантика и образ мира: Тез. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию университета. – Кн. 2. – Казань: Изд-во КазГУ – С. 142-144.

12. Реминисценция в романах И. С. Тургенева // Образование, язык, культура на рубеже XX-XXI вв.: Материалы междунар. науч. конф. Часть III. – Уфа, 1998. – С. 161-163.

13. Лирико-романтические традиции В. А. Жуковского в художественном мире романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. науч. конф. (VII Гуляевские чтения). – Тверь: Изд-во Тверск. гос. ун-та, 1998. – Часть II – С. 83-87.

14. Проблемы поэтики Тургенева-романиста. – Уфа: Изд-во БашГУ, 1998. – 164 с.

15. Классический тургеневский роман: поэтика и семантика // Пушкин и Тургенев: Тез. докл. – Санкт-Петербург-Орел, 1998. – С. 34-35.

16. Поэтика и стиль романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»: Учебное пособие. – Уфа: Изд-во БИРО, 1999. – 109 с.

17. Интертекстуальный анализ литературного произведения в школе как элемент инноватики (на материале романа И. С. Тургенева «Накануне») // Инноватика образования в Республике Башкортостан: Вып. 1. – Уфа, 1999. – С. 53-58.

18. Стилиевые формулы Карамзина в романах Тургенева // Карамзинский сб.: Национальные традиции и европеизм в русской культуре. – Ульяновск, 1999. – С. 41-49.

19. Пушкинская и лермонтовская реминисценция в романах И. С. Тургенева // Материалы научно-практической конференции «Пушкин и современность», посвящ. 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. – Уфа, 1999. – С. 64-66.

20. Энциклопедический и мифологический словари в изучении ономастикона романов Тургенева // Словарь в филологическом образовании: Материалы докладов Всероссийской конференции /Отв. ред. Л. Г. Саяхова, Т. Н. Дорожкина. – Уфа: Изд-во БИРО, 2001. – С. 199-203.

21. Имя героя и концепция образа в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Studia Slavica Hung. – 2000. – № 45 – С. 217-226.

22. Герой, обретающий счастье (Аркадий в «Отцах и детях») И. С. Тургенева // Ядкяр. – 2001. – № 3. – С. 40-48.

23. Любовь, природа и женщина в «Отцах и детях» И. С. Тургенева («онегинская» традиция в романе) // Памяти Ефима Григорьевича Эткинда: Сб. докл. междунар. конф. «Два учителя Тургенева: Гете и Пушкин – поэты любви». Музей Тургенева. Буживаль, 29-31 марта 1999 года / Сост.: Александр Звигильский. – Париж, 2001. – С. 107-114.



Аюпов Салават Мидхатович

**ЭВОЛЮЦИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО РОМАНА 1856-1862 гг.:
СООТНОШЕНИЕ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО
И КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКОГО**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук**

Подписано в печать 03.11.2001 г. Формат 60х84/16.
Отпечатано на ризографе. Бумага КУМ LUX.
Усл. печ. л. 2,3. Уч.-изд.л.2,6.
Тираж 100 экз. Заказ № 264.

Лицензия ПД № 7- 0159 от 25 мая 2001 г.
ООО «Виртуал»
450000. г. Уфа, ул. Ленина, 14/16
тел.: (3472) 51-11-71

